

リストのロ短調ソナタをめぐる2つの解釈

——『ファウスト』と『失樂園』にもとづく標題的解釈——

高 野 茂

Two interpretations of Liszt's Sonata in B Minor,
based on "Faust" and "Paradise Lost"

Shigeru TAKANO

1. ロ短調ソナタの「標題」をめぐる

ロマン派におけるピアノ音楽の巨匠リストの残したただ一曲のピアノソナタである「ロ短調ソナタ」(1853年完成)に関しては、これまで数多くの作品解釈が試みられてきた。この作品については多くの研究論文が書かれているし、リストに関する単行本はもとより、ときには音楽事典の項目でさえも、この作品には特別に多くの記述をあてている。しかし、それらの大半は形式に関するものである。

この作品のもつ形式の問題性は、これが曲種上は「ソナタ」でありながら交響詩ばりの単独楽章でできているという、当時にあっては斬新な形式的発想で作曲されていることによる。そしてその形式的論議が飽くことなく繰り返されているのは、それぞれの論者による形式解釈がしばしば食い違っているからにほかならない。¹⁾

古典派以来の標準的な「ソナタ」は4つの楽章からなり、それぞれの楽章のとり形式のなかでもソナタ形式がもっとも重要である。(ソナタ形式は曲種としてのソナタをはなれて、他の多くの曲でも採用されている。)「ソナタ」であるロ短調ソナタの形式分析には、曲種としてのソナタの伝統的形式モデルにもとづいて、ソナタ形式および4つの楽章の組み合わせであるチクルス形式の両方の要素をよりどころにしようとする考えが、ほぼ共通にみられる。事実、ロ短調ソナタでこの2つの要素を見いだすことは容易でもある。ソナタ形式とチクルス形式が重なり合った形式は、“double-function-form”(W.S.Newman)あるいは“sonata across a sonata”(A.Walker)などの用語で呼ばれている。しかし、この作品のこうした重層的構造を認識するだけでその形式が明白になるわけではない。相異なる多くの解釈があることは、形式的観点だけからこの作品を理解しようとするものの限界を示している、と言えないだろうか？

ここで注目されるのは、ロ短調ソナタの標題的解釈である。この解釈は、圧倒的少数派によるものである。この作品が標題音楽であることを証するような直接的証拠は一切存在していないにもかかわらず、それを標題的に、すなわち特定の文学作品や文学的・哲学的イメージと関係づけて解釈しようとする試みには根強いものがある。

A.Walker は彼のリスト伝において、ロ短調ソナタの種々の標題的解釈のなかから主要なものとして次の4つをあげている。

1. このソナタはファウスト伝説の音楽的描写であり、「ファウスト」、「グレートヒェン」、「メフィストフェレス」の各テーマが主な登場人物をあらわす。

2. このソナタは、自伝的内容をあらわしている。音楽のもつ対照的性格は、リスト自身の人間性のなかの対立からくるものだ。
3. このソナタは、神的なものと悪魔的なものに関するものである。それは、聖書とミルトンの『失樂園』にもとづいている。
4. このソナタは、エデンの園の一連の寓話である。それは人間の墮落をあつかい、「神」、「ルチフェル」、「蛇」、「アダム」、「イヴ」のテーマをふくんでいる。²⁾

こうした標題的解釈は、形式論的解釈の難しさのためばかりでなく、リスト自身の音楽観がその背景にあることは言うまでもない。リストは、音素材を形式的にのみ組み立てようとする作曲家を“*der spezifisch musikalische Komponist*”（「音楽専門家的作曲家」）と呼んで軽蔑する。それは、自分を音楽の世界にのみ閉じ込めて、因習的な作曲法にしがみつくしか能力がない作曲家、といった意味である。彼らは音素材から因習にとらわれない新しい形式を獲得したり、音素材に新たな力を吹き込んだりする能力がない、という。なぜなら、彼らにはそうするだけの「精神的必然性」がないからである。リストは続けて言う。「それゆえ、形式を豊かにし、拡張し、柔軟なものとする使命をあたえられるのは、誰よりも、形式をもっぱらひとつの表現手段、ひとつの言語として利用し、表現されるべきイデーの必要に従って形式をつくり上げる人たち（＝*Tondichter* 詩的作曲家たち）である。それに対し、形式主義者たちは、そうした人たちが勝ち得たものを利用し、拡大し、きちんと整え、ときたま手を加える以上のこと、それ以上に賢いことをなす能力がないのである。」³⁾ この引用は、標題音楽を論じた有名な『ベルリオーズと彼のハロルド交響曲』という1855年の論文からのものであるが、口短調ソナタが作曲されたのはその2年前である。リストのヴァイマル時代（1848－61）は、標題音楽がリストの音楽観や創作活動に中心的役割を演じていた時代であり、口短調ソナタのような大規模な単一楽章の音楽が標題的イメージなしにつくられた、ということが、そもそも考えられるだろうか、というのが、標題的解釈者の主張なのである。「ファウスト」にもとづく解釈を提唱する Ott は、つぎのようなリストの文章を引用してその論拠としている。

ひとつのテーマが別のテーマを呼び招くのは、何も形式の法則によっているためではない。モチーフは、対立といったような型にはまった連想作用から生じたりはしないものだ。純粹に音楽的な思考というものは、主題の下位に置かれるわけではないが、やはりそこをとりしきっている主題に支配されているのだ。⁴⁾

口短調ソナタのような作品を、リストが標題的イメージなしに作曲したことに疑問を呈する立場も理解できるが、その一方で、もしそうしたイメージがあるのならリストがそれを隠して公言しなかった理由がない、とする主張も説得力をもっている。たとえば K. Hamilton も言うように、「リストがインスピレーションの源となるものを故意に隠したような例はひとつも知られていない」⁵⁾ のであり、標題音楽をむしろ宣伝する立場にあった当時のリストが口短調ソナタの標題にいちども言及しなかったのは不思議である。彼はまた、「リストの最初の本格的な伝記を書き、この作曲家に彼の作品の由来について詳しく質問した Lina Ramann は、このソナタは標題にもとづいたものではない、ときっぱりと言い切っている」⁶⁾ として、口短調ソナタ＝標題音楽説を否定している。

学問的にみれば、何ら証拠のないにもかかわらずある音楽に標題音楽の烙印を押すことは不当であるし、音楽相互の共通性にもとづく旋律の意味づけに部分的に立脚しているとはいえ、標題的解釈が主観的な独断におちいる危険は大きい。事実、標題的解釈の内容は形式分析の結果以上に相異なっているのである。

この作品をめぐるまじめな研究のほとんどが形式論であるのは、当然すぎるほど当然と言える。

ロ短調ソナタはある特定のストーリーを一貫して音楽であらわした標題音楽である、という論は、事実
に照らして支持しえないことは明白と言ってよいであろう。そのことは、このあとでくわしく検討する Ott
による「ファウスト」にもとづく解釈と Szasz によるミルトンの『失樂園』にもとづく解釈からも明らか
になるはずである。しかしそのことは、あらゆる音楽外的イメージをロ短調ソナタの考察から排除する理
由にはならない。それらの標題的研究は、この作品のいくつかの要素は特定の意味と結びついている可能
性が高く、それが標題的解釈のよりどころになりうることを示している。ロ短調ソナタの形式を論ずる場
合、そうした標題的要素を無視する傾向があるのは、このソナタが作曲された当時さながらに、形式的立
場と標題音楽的立場が排他的、二者択一的にとらえられがちなことによるであろう。H.Searle は、「その
構造は純粹音楽的にみて論理的である」⁷⁾ と言っているが、それは極論であろう。ロ短調ソナタに形式的
要素とともに標題音楽的要素も認められるならば、その両者をふくめた柔軟な見方が必要であろう。

2. 「ファウスト」にもとづく解釈

ロ短調ソナタを「ファウスト」（ゲーテの戯曲あるいはファウスト伝説一般）の内容と結びつけようと
する論者は比較的多い。前にも述べたように、この「ファウスト」もふくめて、ロ短調ソナタと標題との
結びつきを証明する事実は見いだせないのであるが⁸⁾、この作品の「ファウスト」的解釈があらわれる事
情は、まずはリストがそれを作曲した当時の（外的および内的な）状況を考えると、理解しやすい。

ロ短調ソナタの最初のスケッチは1849年にさかのぼる⁹⁾ から、仮にその創作期間を1849年から1853年と
考えて、その期間をふくめた時期におけるリストの（主としてゲーテもしくはファウスト関連の）活動を
みてみよう。

[1849] ゲーテの生誕100年祭（Weimar）

『ロ短調ソナタ』の作曲を開始

Schumann の“Faust” 第2部の指揮

“La Marche pour Goethe” を作曲

[1850]

“Zur Goethe-Stiftung” を起草

[1851]

Schubert の Wanderer-Fantasie を編曲（ソナタの構想に影響？）

[1852]

Wagner の“Faust 序曲” を初演

Berlioz の“La Damnation de Faust”（抜粋）を指揮（11月 Berlioz 週間にて）

Spohr のオペラ“Faust” を上演

[1853]

『ロ短調ソナタ』を完成 2月2日

[1854]

“Faust-Symphony” を完成（最終部分の合唱は1857年）

『ロ短調ソナタ』を出版

[1857]

“Faust-Symphony” の初演（シラーとゲーテの記念碑の除幕 9月5日）

ヴァイマルでおこなわれた「ゲーテ生誕100年祭」をきっかけにして、リストはゲーテやファウストに興味をもち、関連の多くの作品を演奏／上演しているほか、自らも大作『ファウスト交響曲』を創作しているのがこの時期の特徴である。この年表は、本来は『ファウスト交響曲』創作の背景を明らかにするものだが、そこに口短調ソナタに関する事項を入れ込んでみると、この作品の創作がまさにゲーテやファウストに取り囲まれている様子がよくわかる。口短調ソナタへの直接的な影響の有無はともかくとして、この時期にはリストの念頭につねにゲーテやファウストがあったことは確かであると思われる。

ところで、リストが自分の音楽の題材としてファウストを選んだとした場合、ゲーテの『ファウスト』やファウスト伝説の具体的なストーリーを叙述的、描写的に表現することをめざしたのだろうか？リストにとって、たとえばゲーテの『ファウスト』はパイロンの作品などとならんで「哲学的、現代的叙事詩 philosophische moderne Epopoe」の典型であって、「英雄の行為」ではなくて主人公の「心を占めているアフェクト」の表現をめざしたものである。¹⁰⁾ 心の内面を一人称で語る独白のかたちをとることの多いこうした新しいタイプの叙事詩の内容は、具体的な人物や事物、特定のストーリーからはなれて、人間全体の精神的世界の問題として一般化されやすい、と言える。リストが「詩人としての交響曲作家 der dichtende Symphonist は、[専門的交響曲作家 der spezifische Symphonier とちがい]、彼の精神において明確に存在する像、彼の意識において明瞭で確固としている一連の心の状態を、まったく同じように明確に再現することを、自分に課された仕事と考えている」¹¹⁾、と語るとき、「意識において明瞭で確固としている一連の心の状態」は、多くの場合「哲学的、現代的叙事詩」のような文学から得られるのである。

口短調ソナタをファウストと関係づけて解釈しようとする論者は、いちおうファウストの物語や主な登場人物を思い描いているものの、人間の心のドラマをファウストの話にあてはめて考えていることが多い。たとえば A.Cortot は、「私はこの[ソナタの]交響的ともいえる展開のうちに、ゲーテのファウストが描かれている」、としながらも、「具体的な場面が表されないとしても、少なくともいくつかのアイデアがふくまれている」と書いている。¹²⁾ 口短調ソナタの初版について論評した Louis Koehler は、この曲の内容を「ある英雄的精神の生涯の記録」と呼んでいる¹³⁾ し、新ドイツ派の思想家 Franz Brendel も「内容としては、われわれの前にある英雄的精神の姿があらわれる。誇り高く、威厳にあふれ、大胆で騎士のごとく気高い英雄が軟弱な敵たちと闘う姿が」¹⁴⁾、と書いている。奇しくも二人とも同じ「英雄的精神 Heldengeist」という言葉で呼んだ主人公をファウストにあてはめれば、口短調ソナタの内容をファウストに即して表現することは容易であろう。

口短調ソナタのファウスト的解釈といっても、その内容を説明するのにファウストの物語を引き合いに出す程度のものが多いなかで、もっとも詳細で本格的な試みは、Ott による解釈である。Ott によれば、口短調ソナタは全体としてゲーテの『ファウスト』第1部の出来事にしたがってつくられており、そのなかにファウスト、マルガレーテ、メフィストの人物像が織り込まれているという。¹⁵⁾ Ott による解釈は、作品全体にわたって網羅的であり、音楽と戯曲の具体的箇所との対応関係までも示している。Ott 自身は、この作品にはアウエルバッハの酒場やワルブルギスの夜の場面などは出てこないから、「このドイツ作家の劇に詳細にしたがっているわけではない」¹⁶⁾ としているが、口短調ソナタがほとんど隙間なくファウストの内容で意味づけされていることに変わりはない。

このように網羅的であることを意図した標題的解釈には、恣意的なこじつけが入り込むのは避けられない。その上、Ott の解釈はかなり主観的、独善的で事実の裏付けを欠いている場合が多く、私自身この曲とゲーテの『ファウスト』とのつながりをイメージしていて、大いに期待していた論文であっただけに残念である。

ともあれ、Ott の解釈のなかにはいくつかの問題点や標題的解釈上重要な示唆が含まれているので、そ

れらを取り上げて検討することにしよう。(以下のテーマやモチーフを示す記号は私自身によるもので、巻末の譜例を参照していただきたい。また以下の分析的記述において、数字は小節数をあらわす。)¹⁷⁾

Ott は序奏の音階モチーフ (a) を「ファウストの絶望と苦悩」と考え、これを直接ファウストをあらわす唯一のテーマとしている。¹⁸⁾ 二つのモチーフ (b,c) からなる *Allegro energico* の旋律は、メフィストのテーマである。しかし、後の部分であられるこの旋律のさまざまな変容形は、ファウストのその時々的心情や態度をあらわす、という。したがってメフィストはファウストと別の存在ではなくて、ファウストのなかのメフィスト的性格ということになる。のちの『ファウスト交響曲』のメフィスト楽章がファウスト楽章のパロディーとなっている事実は、そうした解釈を支持する材料となる。

ところで、メフィストの存在をファウストの人物像のなかに含めて解釈することが、ファウストの物語の内容をなすファウストとメフィストのやりとりを人間の心の葛藤として一般化する方向にはたらくとすれば、題材として仮定されたファウストの物語の存在感はそれだけ希薄とならざるをえない。つまり、ファウスト標題説に固執する理由がすくなくなるわけだ。

ここまでの部分の解釈はほぼ同意できる内容と言えよう。彼のいう「メフィストのテーマ」の後半部(c)に、リストの『メフィスト・ワルツ第1』冒頭の同音反復の音型があらわれることも指摘されているし、メフィストのテーマにふくまれる三全音の悪魔の意味にも言及されている。ところが、その先の解釈は概して根拠にとぼしく、主観的である。その詳細についてはあとの一覧にゆずるとして、ここでは Ott がとくにこの作品の「隠された神秘」として挙げている3つのポイントにかぎって考察してみたい。

そのひとつは、ロ短調ソナタの創作よりもずっと後の1869年9月22日付の Therese von Helldorff に宛てたリストの手紙である。リストはそこで、ファウストと Byron のマンフレッドを比較して後者への共感を表明しているのだが、ファウストという人間を次のように性格づける。「ファウストというのは、自分を浪費し、つまらないことにかかずらわって自分を見失うような人間性の持ち主である。彼は断固たる行動をとることがほとんどなく、なりゆきにまかせ、優柔不断であり、いろいろと試みるが、恐ろされ、考え込み、また取り引きするといった調子で、彼自身のちっぽけな幸福にしか興味をもたないのだ。」¹⁹⁾ Ott は、ロ短調ソナタ以上にこのファウストの性格が表現されている作品はない、としているが、彼がその具体的なあらわれと考えているのは、単にメフィストのテーマの変容の過程とその展開部風の扱いにすぎない。

次のポイントは、この作品の中間部分である。冒頭の *Andante sostenuto* の旋律 (e) を彼は「マルガレーテのテーマ」と呼ぶ。ファウスト＝メフィストのテーマと対照的な落ち着きと品位をそなえたこの旋律にマルガレーテのイメージをあたえることは、心情的には理解できるが、それに確たる証拠があるわけではない。夜のおとずれ (415～) とファウストとマルガレーテの抱擁 (声部間の対話: 433～、とくに411～) という解釈に、Ott はかなりの確信をもっているのかもしれない。

Ott の挙げるポイントの3つ目は、「特筆すべきコード」である。(彼の考えるコードは711小節からはじまる。あとで用いる私自身の形式区分とは異なっている。)[「マルガレーテのテーマ」の再現 (711～) のあと、ファウストがメフィストの旋律のかたちであられ (737～)、続いてピアノの低音域で「吊いの鐘」が鳴らされる。(743-49) 序奏のファウストのテーマの再現は「年老いたファウスト」をあらわすが、救済されて天にのぼっていくマルガレーテ (754-59) とは対照的に、彼が自分の悪行の重さにとらわれていることをあらわす、という。²⁰⁾

この「コード」に先立つ部分の意味づけは、Ott 独特である。コードに向けて緊迫感を増していく *Stretta* (650) から「悪魔の騎行」がはじまり、*Prestissimo* (682) からは黒馬にまたがって地獄に向かって疾走していくファウストとメフィストをあらわす、という。この場面はゲーテの戯曲よりも、むしろベルリオ

ーズの『ファウストの劫罰』によっている。²¹⁾ Grandioso の旋律は、彼の解釈では「力あふれるファウスト」をあらわすが、コードでの「悪魔的なリズム付けをほどこされた」その再現(700-10)は、ファウストに対する悪魔の勝利をあらわしている、という。

Ott の解釈の詳細は、以下に一覧としてまとめる。(記述はおおむね本文中からの引用であるが、Ott の論文が仏語からの英訳であることを考慮して、意識した部分もある。数字は小節数、“Ott” のあとの数字は彼の論文の頁数、“Faust” のあとの数字はゲーテの原作における行数を示している。なお大きな形式区分は、便宜上、拙著『リストの口短調ソナタの形式』で私自身が提示した区分を用いた。)

Ott による「ファウスト」にもとづく口短調ソナタの標題的解釈

〔序奏〕(1-7)

1-7: ファウストの絶望と苦悩 (Faust 398-99, 412-13) (Ott 35) ; たった一つの楽想だけがファウストに関係づけられる。それはジプシー風のハンガリーの音階である。(Ott 37)

〔提示部〕(8-204)

8 ff. (Allegro energico) : メフィストのテーマ。このテーマがインスピレーションの源となって以下の部分の変奏が生み出される。それぞれの変奏はファウストの心情と態度をあらわす。(Ott 32) ; ファウストはこのメフィストの嘲笑的なモチーフの詩的な、感傷的な、そして拡張された変奏形であらわされる。(Ott 37)

18 ff. : ファウストは地霊もしくはメフィストの到来に驚く。(Goethe 482-85, 1298-1310) (Ott 35)

32-54 : [むく犬の姿をした] メフィストの身体の膨張と態度の増長 (Goethe 1238-1321) (Ott 35)

55-81 (Fugato-canon) : 火花をちらす焰 (Goethe 1377-78)

105 ff. (Grandioso) : 誇り高く好色な若きファウスト (Ott 33) ; 力強く好色なファウスト (Goethe 1750-51) (Ott 35)

125 ff. (dolce con grazia) : メフィストのテーマにもとづくファウストのテーマ (Ott 33)

153 ff. (cantando espressivo) : ファウストのテーマ (Ott 34) ; 「官能の深みにおれを沈めて、この燃えさかる情熱をしずめてくれ。まだかかげられたことのない神秘の帷のかげに、あらゆる奇蹟をすぐ用意してほしい。」(Faust 1750-54) (Ott 33) ; 欲望と陶酔にこがれるファウスト (Goethe 1765-75) (Ott 35)

179-190 : 嘲弄するメフィストのテーマ (Goethe 1760-64) (Ott 35)

197 ff. : ファウストの勝手気ままと興奮。我々はここでふたたび、同じテーマが拡大され、変形され、このソナタの提示部にまき散らされているのに出会う。(1869年の手紙) (Ott 33)

〔展開部〕(205-330)

205-238 (Allegro energico) : メフィストの訓戒 (Goethe 1785-1802?) (Ott 35)

239-54 : リストのロマン的ファウスト像に帰せられる気まぐれな性格を反映している。(Ott 35)

255-96 : ファウストをあざけるメフィスト (Goethe 1851-67) (Ott 35)

297 ff. : [鏡の中の女性に見入る] ファウストの夢想 (Goethe 2429-479) (Ott 36)

〔中間部〕(331-459)

331 ff. (Andante sostenuto) : マルガレーテのテーマ (Ott 33) ; 第二楽章にあたるこの部分はマルガレーテの描写にあてられる。(Ott 36)

415 ff. : 静かな天空、あるいは夜の帳。抱き合うファウストのマルガレーテに夜がゆっくりとおとずれる。(Ott 34)

433 ff. (duet) : ファウストとマルガレーテの抱擁 (Ott 34)

[再現部] (460-672)

460 ff. : 第三楽章に相当。ふたたび無気力のファウスト。失敗と後悔と悲観とに覆われたファウスト第1部の最後の部分。(Ott 36)

460 ff. (*Allegro Energico* = *Fugue*) : メフィストはファウストをからかいつつ、彼のあやまちを皮肉たっぷりに示す (Goethe 3266-3325) (Ott 36)

571-641 : 後悔と苦しみをもってマルガレーテを思い出している元気のないファウスト (Goethe 3345-65) (Ott 36)

642-649 (*un poco animato*) : メフィストはファウストの愛の気持をからかう (Goethe 3366-73) (Ott 36)

650-672 (*Stretta*) : 悪魔の騎行。メフィストはファウストの心を鋭い言葉で乱し、ファウストとマルガレーテを馬鹿にする。(Goethe 3534-43) (Ott 36)

[コード] (673-760)

682 ff. (*Prestissimo*) : 騎行は地獄への疾走となる。ファウストとメフィストは黒馬の背にのっている。(ドラクロアおよび Goethe 4399-4404) (Ott 36)

700-710 : 力あふれるファウストのテーマがメフィストの皮肉でいたずらっぽいらズム付けを受け、悪魔の最終的な勝利を表現する。こうした扱いは、リストが彼の主人公を、ロマン派的とらえ方にしたがって断罪していることを示すものだろう。これはベルリオーズ流のやり方であるが、ゲーテのそれではない。(Ott 36)

711 ff. : [Ott の区分による] コード。

737 ff. : 年老いたファウストを示すテーマ (Ott 33)

743 ff. : ピアノの低音域の和音は弔鐘を鳴らす。(Ott 33)

744-754 : 下行するジプシー風ハンガリー音階はファウストの敗北を証明している。(Ott 36)

750-760 : マルガレーテは救われ、彼女の魂はゆっくりと天へと昇っていく。一方ファウストは、断罪されたかどうかはおくとして、依然としてメフィストの冷笑的態度にとらわれたまま (Goethe 4612)、彼の悪行の重さを感じている。(Ott 33)

3. 『失楽園』にもとづく解釈

T.Szasz は、口短調ソナタをミルトンの『失楽園』と関係づけて解釈する。その解釈は、Ott のように原作中の特定の文章を名指しした音楽との対応付けこそおこなっていないものの、詳細であり、網羅的である。ただ彼は、リストの標題音楽が題材のストーリーをくまなく表現するものではないことをよく心得ている。彼はリストにおける音楽による象徴法についてまとめた8項目のなかで、次のように述べている。

リストの意味での標題音楽は、かならずしも物語を逐一詳細に描写するとはかぎらない。そうするかわりに、ふつうは少数の本質的な要素を音楽で性格づけることで十分なのである。このソナタはその最良の例である。²²⁾

後に示すように、Szasz の論文をまとめてみると、口短調ソナタのほとんどすべての部分が標題的に意味づけられていることがわかる。ただし、以前の部分の再現である第533-672小節については無理に標題的に解釈せずに、形式的感覚に従っている、としていて、上記の引用は、この部分を標題的に解釈しなかったことの言い訳と考えられなくもない。しかし、標題的解釈のみで曲を理解しようとするのではなく、形式的要素をも考察に加えるという発想は、創作に際してさまざまな要素が作用する音楽作品のあり方に

忠実である点で重要であろう。

Szasz の解釈をこれから考察するにあたって、を一貫して Ott の解釈にもあてはまることだが、詳細な標題的解釈の各部分に標題的解釈の根拠や妥当性の点でレベルの違いがあるであろうことを考慮する必要がある。つまり、なかには、その気になればそう解釈できないこともない、といった程度のものや、こじつけとも言える部分があると考えられるのだ。部分的に意味が明らかなどがある場合、曲全体をも網羅的に解釈しようとする意志がはたらきやすいことは否めない。要は、Szasz の考えたであろう音楽で表現された「少数の本質的な要素」に注目することである。それは、もちろん Ott の解釈についても言える。

Szasz によれば、序奏から提示部の冒頭部分（1-17）において、本質的に重要な出来事があらわされているという。悪魔による誘惑とそれに人間（アダムとイヴ）が屈してしまう原罪の成立である。^{23）} Lento assai のモチーフ a における最初の低い G 音の反復は Lucifer の誘惑、続く 7 度の跳躍と下行音階はその誘惑に対する人間の反応である。7 度の跳躍はリングへと伸ばされた手を、下行音階は躊躇しつつ手を引っ込める様子をあらわす。このモチーフの繰り返しにおいては、下行音階に変化があらわれる。F 音に # がつけられることにより 7 度の跳躍は半音高められ（短 7 度→長 7 度）、人間は誘惑のリングにさらに近づく。この Fis 音とやはり # により変化した Cis 音、Es 音が半音高められた E 音により、g-Moll の下行音階はゆがめられるが、それは Lucifer が真実を歪めて人間を誘惑する力を増したことを示している。^{24）}

次の Allegro energico で提示されるモチーフ b は 2 回にわたるオクターヴ跳躍にはじまるが、それは、短 7 度→長 7 度の音程変化を引き継ぐもので、誘惑に屈してリングに手をかけてしまった人間の致命的な墮罪行為をあらわす。Szasz はここでモチーフ b を Lucifer に、次のモチーフ c を Satan に結びつける。もともと神に仕える天使であった Lucifer は、神と等しくなろうとする傲慢な気持ちから仲間と結託して反乱をおこし、天上から地獄に突き落とされて墮天使となった。これが Satan である。“Lucifer” も“Satan” もあまり区別されずに「悪魔」の意味で使われることが多い語であるが、Szasz は口短調ソナタの解釈で、悪魔の 2 つの側面（高みから落ちるもの・底から這い上がろうとするもの）を区別し、それぞれにふさわしいモチーフを結びつけたのである。（この両方に「悪魔の音程 diabolus in musica」が使われていることは言うまでもない。）悪魔は神を恨んで復讐するため、神の創造した人間を誘惑して彼らと同じく墮落させようとしたのだから、人間の墮罪は天使たる Lucifer の天からの墜落と重なり合う。モチーフ b と c は、したがって Lucifer と Satan であると同時に、人間の原罪をあらわしているわけである。

人間をこの罪から救うのが、神の子たるイエス・キリストの十字架上の死であるが、それが表現されているのは第 297 小節以下の部分である。それは、Grandioso のテーマ（モチーフ d）と“Recitativo”よりなるが、ここで調をかえて 2 回繰り返されるこの同じ組み合わせは、リストの後年の作品『十字架の道行 Via crucis』にあらわれる。歌詞をとまなうこの作品の該当部分は、イエスを十字架にかけると叫ぶ群衆と十字架上のイエスが父なる神に呼びかける場面に当たっている。このことから、Szasz はこの場面をキリストの磔刑と結論する。そもそも Grandioso の旋律（d）が、聖歌“Crux fidelis”との比較から、イエスの受難を暗示することは容易に推測できるから、彼の『十字架の道行』における発見は、Recitativo の意味ということになるだろうか。ともあれ、彼自身書いているように、口短調ソナタのこの部分と『十字架の道行』の共通部分に注目したことが、彼の標題的解釈の出発点になったというから、彼の解釈上、この部分の重要性は格別だといえる。

人間の墮罪からその救済のためのイエスの受難をへて、口短調ソナタの到達する最後の局面は、神と悪魔の軍勢がくりひろげる壮絶な決戦（＝ハルマゲドン）、そして神の勝利／悪魔の敗退である。それは、Presto から Prestissimo へとテンポを早めていくコーダ（673 小節以下）にあたる部分である。神の勝利（再

来したキリストによる最後の審判)は受難のテーマ(d)の変奏によって表現される。そのあとは、救済された人間とされなかった人間の行く末があらわされているというが、詳細は後にあげる一覧のとおりである。²⁵⁾ Szasz の口短調ソナタ解釈では、もう一つ重要な要素が明らかにされている。それは、中間部ではじめてあらわれる *Andante sostenuto* の旋律(e)で、彼はそれに「キリストへの帰依」という意味をあたえている。彼が書いているように、この旋律はリストのピアノ曲『慰め *Consolations*』第4番からの引用、さらにこのピアノ曲は大公妃 Maria Pavlovna のリートにもとづいていることがわかっている。そのリート自体は知られていないが、ピアノ曲の該当部分に“*Cantabile con devotione*”という標語があることから、彼はそのリートが神への帰依にかかわる内容をもっていたと推測し、その意味を口短調ソナタの旋律にも当てはめたのである。²⁶⁾ そのやり方はやや強引であるが、これまでのいかなるモチーフの変容形でもないこの特徴ある新しい旋律の意味を客観的な方法で推測し得たのは、Szasz の功績であろう。また「キリストへの帰依」は、人間の墮罪、キリストの受難による救済、最終戦における神の勝利というこの作品の主要軸に対して、人間の内面的な宗教感情を添えることで、Szasz の標題的解釈に奥行きをあたえるものとなっている。

Szasz の標題的解釈をまとめて一覧にしたものを以下に示す。(Ott の解釈の一覧の形式に準じて作成)

Szasz による『失樂園 *Paradise Lost*』にもとづく口短調ソナタの標題的解釈

[序奏] (1-7)

1-7 (Lento assai) : Lucifer はエデンの園の人間を誘惑する (Szasz 52)

1-2, 4-5 (上声部) : G 音の反復による Lucifer の誘惑 (Szasz 52)

2, 5 (下声による7度の跳躍) : 誘惑に対してためらいがちに興味を示す人間の最初の反応。手をりんごにむかって高く伸ばす (Szasz 52)

2-3 (下行音階) : 躊躇して手を引く様子 (Szasz 53)

5-6 (下行音階の変形) : Lucifer が真実をゆがめる (下行音階のディアトニックからクロマティックへの変化=人間に対する誘惑の力の増加) (Szasz 53)

[提示部] (8-204)

8 ff. (Allegro energico) : 人間の墮罪と楽園追放 (Szasz 52) /

8-9 : オクターヴの上方跳躍=りんごへの到達 (=人間の誘惑への屈服) (Szasz 53)

8-13, 13-17 : Lucifer と Satan. 両方のモチーフは墮落した人間をあらわす (Szasz 49)

105 ff. (Grandioso) : 主の受難をあらわす賛歌“*Crux fidelis*”にもとづく (Szasz 44)

120-254 : アダムとイヴは変化した目で互いに相手を見つめる (Szasz 54)

120-140 : イヴに対するアダムの欲望の増大 (Szasz 55)

141-152 : サタンの陰謀 (Szasz 55)

153 ff. : イヴは魅惑的、誘惑的な女性として彼にあらわれる (Szasz 55)

[展開部] (205-330)

205-238 (climax 233-238) : 愛の行為

239-250 : 愛の行為のおわり (Szasz 55)

251-154 : 悪魔の水車 *Teufelsmühle* (Szasz 55)

255-276 : カインとアベルにおける暴力の勃発 (Szasz 54)

277-285 : 原罪のモチーフ (Szasz 55)

297 ff. : キリストの磔刑 (Szasz 55)

307, 308 (右手) : 上行する十字架の象徴 (Szasz 55)

309-10, 312-13 : キリストの犠牲によって人間にもたらされた天をめざす気持 (Szasz 55)

[中間部] (331-459)

331 ff. (四声のコラル様式) : 人間のキリストへの帰依の気持 (Szasz 53, 55) ; Maria Pavlovna のリートにもとづく『慰め第4番』からの借用 (Szasz 58)

422-426 : passus duriusculus²⁷⁾ (Szasz 55)

[再現部] (460-672)

460-532 : 悪魔的部分 (Szasz 55)

533-672 : 再現的部分で標題的には解釈されない (Szasz 55)

[コーダ] (673-760)

673-699 (Presto, Prestissimo) : ハルマゲドン (Szasz 55)

697 ff. : 敗北に瀕した悪魔の軍隊 (Szasz 55)

700 ff. : 審判の日におけるキリストの栄光の再臨 (Szasz 53)

711-728 (Andante sostenuto) : キリストへの帰依のモチーフ (Maria Pavlovna によるリート) (Szasz 53)

729-736 : 全音符による和音進行=キリストの右側にいる人々の救済 (Szasz 53)

729-736 : サタンをあらわす反復音=キリストの左側で動けなくなった魂たち (Szasz 53)

737-749 (Lucifer motif D#) : Lucifer のモチーフの全音階的変容 (とくに Dis 音に注目) = 罪におちた人間の救済の成就 (Szasz 53)

750-753 : もともとあった跳躍音程を欠いた下行音階=救済されない魂たちが底なしの淵に落ちていく (Szasz 54)

760 : 最終音=救済されなかった者が終末的な第二の死をむかえる (Szasz 54)

4. 考 察

以上、口短調ソナタの標題的解釈のファウスト説と失樂園説をくわしくみてきたが、ここで両者の共通点と違いについて考察しておきたい。

Floros はリストの『ファウスト交響曲』と『ダンテ交響曲』を論じた際に、題材となった『ファウスト』と『神曲』に、「幸運と不幸 Heil und Unheil」という両極対立的思考という点で共通性を認めている。²⁸⁾ この同じ共通点は『ファウスト』(ゲーテ)と『失樂園』にもみられる。それぞれの作品の内容の本質的要素は、以下のように要約することができる。

『ファウスト』(ゲーテ)

- ・神=絶えざる創造(永遠の愛)
- ・メフィスト=創造の対極にある力、創造されたものの破壊者、常に否定する精神
- ・ファウスト=この世の営みの無意味に悩む者、行為への意志をもって努力し続ける者
- ・グレートヒェン、聖母=ファウストのような人間を天へと救済する慈悲あふれる存在(永遠に女性的なるもの)

『神曲』

- ・神=全世界の創造主、人間とその世界の創造者
- ・悪魔=神への反逆者として天から追放された墮天使、神への怨みから人間を誘惑して神に背かせる
- ・人間=悪魔の誘惑によって神の禁止事項にそむいて罪に陥る

・神の子＝人間の罪をみずから贖う者

いずれの作品の場合も、神、悪魔的存在、人間、救済する存在、という要素から成り立っており、神は創造主もしくは創造する力、悪魔的存在は人間における否定的側面、神（本源的なもの）から離れようとする傾向ととらえられ、またそんな人間を（慈悲によって）救済しようとする存在がそこに加わるのである。ゲーテに登場するメフィストは、事実、『失樂園』で神に戦いをいどむ悪魔の長にほかならないのである。²⁹⁾ そうすると、ロ短調ソナタのファウストによる解釈と『失樂園』による解釈は、個々の原作の具体的なストーリーに対するこだわりを捨てさえすれば、かならずしもかけ離れたものにならなくとも済むかもしれない、と考えられなくもない。しかし、前に考察した Ott と Szasz の解釈は、いくつかの点を除けばかなり違うものとなっている。

Ott の解釈も Szasz のそれも、メフィスト（悪魔）の存在を人間の性格的側面ととらえ、メフィストの性格をもって悩む人間の姿をあらわすのに *Allegro energico* の旋律（モチーフ b, c）が使われている、という見解では一致している。しかし、この音楽の主人公である人間を慈悲をもって救済する存在は、Ott の解釈にはふくまれていない。それは彼が、ゲーテの『ファウスト』の第1部だけしか視野に入れていないためであり、しかもその結末をベルリオーズにならってファウストの地獄落ちとしてイメージしたためである。Szasz が十分な根拠をもって「キリストの受難」と関係づけた *Grandioso* の旋律を、Ott は、それがモチーフ c の変容したものであることを理由に、単に「力強く、好色なファウスト」と解釈した。

Ott のこの解釈は、ロ短調ソナタのその後の彼のイメージに大きくかかわってくる。Szasz が「キリストの栄光にみちた再来」としたコードにおける *Grandioso* 旋律の再現は、Ott ではなんと「悪魔の最終的勝利」となってしまうのだ。とはいえ、コードにおいてしだいに上行していく和音進行（729—および755—）の解釈は、両者とも「救済」ということで一致している。Ott はマルガレーテの救済、Szasz は最後の審判で正しき者とされた人間の救済という違いはあるが。

註

1. 私は以前、数人の研究者によるロ短調ソナタの形式分析の違いを考察した。以下の論文を参照。拙著「リストの『ロ短調ソナタ』の形式」『音楽と教育佐賀大学文化教育学部音楽科教育論文集』第2号（1999年3月）所収
2. A.Walker: Franz Liszt. The Weimar Years, 1848-1861. New York 1989, p. 150
3. F.Liszt: Berlioz und seine "Harold-Symphonie" 1855, aus Gesammelte Schriften, Bd. IV, Leipzig 1882 (Reprint 1978), S.49 f.
4. Bertrand Ott: An interpretation of Liszt's sonata in B minor. In: American Liszt Society journal, Vol. X (December 1981) p.31
5. Kenneth Hamilton: Liszt Sonata in B minor. Cambridge 1996, p. 30
6. Ibid., p.29
7. Humphrey Searle: "Liszt, Franz" In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 11, p.37
8. リストの弟子だった Karl Tausig が、この曲はゲーテの『ファウスト』にもとづく標題音楽である、と述べたと書いている解説もあるが、出典ははっきりしない。A.Baumgartner: Propylaen Welt der Musik. Die Kompositionen, Bd. III, Frankfurt (a. M.) /Berlin 1989, S. 459)
9. Hamilton, op. cit., S.83 n.1
10. Liszt, op. cit., S.53 f.
11. Ibid., S.50
12. Ott, op. cit., p.30
13. Michael Heinemann: Franz Liszt, Klaviersonate h-moll. (Meisterwerke der Musik 61) Muenchen 1993, S.65
14. Ibid., S. 70

15. Ott はこの作品の題材としてゲーテの戯曲に固執しているわけではなく、「ベルリオーズやドラクロワのようなロマン的芸術家によって捉えられたファウスト神話」(p.40)の要素もみられるという。
16. Ott, op. cit., p. 36 f.
17. この研究では次の楽譜を用いた。『新編世界大音楽全集リストピアノ曲集 I』音楽之友社1990(新リスト全集版にもとづく)また、ゲーテの『ファウスト』は、手塚富雄訳による中央公論社中公文庫版の第一部(1974)、第二部(上、下巻1975)を用いた。
18. Ott の他所の記述では、ファウストのテーマを「ジプシー風ハンガリー音階」としているから、彼はとくにこのモチーフが変奏的に反復される部分を意識していたのかもしれない。ところで K.W.Niemöller は、ファウスト交響曲冒頭の増三和音をジプシー音階に内在する和音としている。この作品のしばしば12音列と見なされるゼクエントをなす増三和音のテーマ(ファウストのテーマ)がジプシー音階と関係が深いとすれば、その理由から口短調ソナタのこのジプシー音階をファウストをあらわすものと解釈できないこともない。Klaus Wolfgang Niemöller: Zur nichttonalen Thema-Struktur von Liszts Faust-Symphonie. In: Die Musikforschung XXII Jg., H. 1, 1969, S.72参照。一方、D. Brown はこの音階に別の意味を見いだそうとしている。彼はファウスト交響曲の12音列テーマを、彼の名前を音名に読み替えた音列(彼の名は国によってスペルが異なるし、ひとつの音列も転回形や逆行形などをつくれるので、その数は10にのぼる)の組み合わせとみなす。そして、このような自分の名前への音楽への編み入れによって、彼はファウスト交響曲によって実は自分自身をあらわしたかったのだと解釈するのである。彼によれば、名前による音列は口短調ソナタの最初のテーマにも認められる、という。ジプシー風の音階について言えば、リストのハンガリーでのスペルである FerencLiszt の下線部分の文字からできる f-e-cis という音列の音程関係を二つ重ねたものがジプシー音階にほかならない、というのが彼の見方である。David Brown: The Introduction to Liszt's Faust Symphony with a Postscript on the B-minor Sonata. In: The Music review, XLIX/4, 1988, p.270 f. 参照。
19. この手紙の一部は Ott も英訳で引用しているが、ここでの引用は次の資料からの原独文による。Constantin Floros: Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse. In: Franz Liszt. (Musik-Konzepte 12) München 1980, S.47
20. 口短調ソナタの完成以前のヴァージョンは、手稿譜のかたちで残されている。Hamilton の本 (p.57) に載っているそのコーダの部分には、「マルガレーテのテーマ」はあらわれず、「救済されて天にのぼっていくマルガレーテ」をあらわす最後の上行する和音も、あとで述べる「悪魔的なリズム付けをほどこされたファウストのテーマ」(すなわちコーダにおける Grandioso の旋律の再現)の延長上にあつて、むしろ悪魔的といえる。最後の部分の解釈とこの手稿譜との食い違いについて Ott は、次の年に同じ雑誌に掲載された「結論」のなかで、もしこの最初のヴァージョンの結末だけならば、「ファウスト第1部の文学的カンヴァスを読み解くことはより困難だったろう」、と書いている。(Bertrand Ott: An interpretation of Liszt's sonata in B minor (conclusion). In: American Liszt Society journal, Vol. XI (June 1982) p.41) リストの手稿譜に関する詳しい報告と考察は、次の研究書を参照。Sharon Winkhofer: Liszt's sonata in B minor. A study of autograph sources and documents. (Studies in musicology, Vol. 29), Ann Arbor 1980. なお、リストの手稿譜は Henle 社から出版されている。Franz Liszt: Klaviersonate H-moll: Faksimile nach dem im Eigentum von Mr. Robert Owen Lehman befindlichen Autograph. München: Henle, 1973.
21. ベルリオーズの『ファウストの劫罰』では、ここでファウストは、マルガレーテの救済とひきかえにメフィストと契約を交わし、自らの意志で地獄へと向かうのである。ベルリオーズは G.Nerval の仏訳によるゲーテの『ファウスト』にもとづいてテキストをつくったが、この結末の部分をはじめ、かなり脚色されたものである。
22. Tibor Szasz: Liszt's symbols for the divine and diabolical. Their revelation of a program in the B-minor sonata. In: American Liszt Society journal, Vol. XV (June 1984), p. 40
23. ミルトンの原作では第9巻。本研究では、平井正穂訳による岩波文庫版のミルトン『失樂園』(上、下巻1981)を用いた。
24. このジプシー音階については注18を参照。
25. ミルトンの原作では、神の子である救世主の降誕と受難、復活と再臨については、最終巻において天使ミカエルが将来起こることとしてアダムとイヴに話す予言として語られる。
26. Szasz, op. cit., p. 58 n.36
27. バロックの音楽的修辭法における、悲しみの表現にもちいられる半音階下行の音型。

-
28. Constantin Floros: Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung, Wiesbaden 1977, S.229 f.
29. 「そいつ [神] は、永遠の明るみのなかにおさまっていて、わたしらを暗黒のなかに突き落とした。」(ゲーテ『ファウスト』1782-3行), メフィスト: 「おい, 手下ども, おれたちが恥と闇に突き落とされたそのときに, 人間を根絶やしにしようといっしょう懸命考えたかは, お前たちも知っているとおりだ。」(同, 11689-90行), 未成熟の天使たち: 「あの年を経た悪魔の長でさえ, 鋭い痛みにつらぬかれました。」(同, 11951-2行) など。

譜例

Lento assai

a  *p* sotto voce

Allegro energico

b  *f*

Grandioso

c  *f* marcato

Grandioso

d  *f*

Andante sostenuto

e  *f*